

Del realismo socialista al realismo identitario –la huella estalinista del *neoDisney*

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid
www.gonzalezrequena.com

From socialist realism to identity realism –the Stalinist imprint of *neoDisney*, Jesús González Requena

Abstract

This paper consists of six parts. In the first part, attention is drawn to the disappearance of socialist realism in contemporary artistic and cultural debates. The second part reflects on the status of the subject in Modernity, as a context in which the project of socialist realism is congruently inscribed. The third and fourth sections analyse Zhdánov's canonical text that defines socialist realism as an emblematic manifestation of totalitarianism in the field of art. In the fifth, Disney's *Stories Matter* is analysed as an example of the proliferation of political proposals in the field of art, that responds in its main lines to the assumptions of socialist realism. The sixth section proposes the notion of *identity realism* to characterise this contemporary form of return of socialist realism.

Key words

socialist realism, subject in Modernity, Zhdánov, *Stories Matter*, Disney, identity realism

Resumen

El presente trabajo consta de seis partes. En la primera se llama la atención sobre la desaparición del realismo socialista en los debates artísticos y culturales contemporáneos.

En la segunda se reflexiona sobre el estatuto del sujeto en la Modernidad, como contexto en el que se inscribe de manera congruente el proyecto del realismo socialista.

En la tercera y en la cuarta se analiza el texto canónico de Zhdánov que define el realismo socialista como manifestación emblemática de totalitarismo en el campo del arte.

En la quinta se analiza *Stories Matter*, de Disney, como ejemplo de la proliferación de propuestas políticas en el campo del arte que responden en sus líneas mayores a los presupuestos del realismo socialista.

Y en la sexta se propone la noción de *realismo identitario* para caracterizar esta forma contemporánea de retorno del realismo socialista.

Palabras clave

realismo socialista, sujeto en la Modernidad, Zhdánov, *Stories Matter*, Disney, realismo identitario

1. El olvido del realismo socialista

El *realismo socialista* fue el concepto que comandó la política artística del comunismo soviético y que, por vía del movimiento comunista internacional, estuvo considerablemente presente en buena parte de los debates artísticos del siglo XX. Sin embargo, desde finales del siglo pasado y en lo que llevamos de éste, parece haber desaparecido totalmente del debate cultural. Probablemente, la caída del muro de Berlín podría servir como fecha del comienzo acelerado de esa desaparición. Rápidamente desprestigiado, fue enseguida olvidado. Pero hay olvidos que, por ser excesivos, pueden facilitar el retorno de lo olvidado y, peor aún, su retorno como si se tratara de algo nuevo. Sobre una notable de las manifestaciones de este retorno —*como si fuera nuevo*— versará la segunda parte de este trabajo.

Sin duda, el desprestigio fue el primer motivo del olvido. Realmente, las obras que se adscribieron al realismo socialista fueron notablemente pobres. Pero el que este hecho bastara para apartarlo de los debates artísticos, no debería haber sido motivo para su olvido en los debates culturales. Pues, paradójicamente, si la auténtica fibra de la experiencia estética estuvo ausente de la mayor parte de esas obras, eso fue precisamente lo que vino a dar toda su relevancia a sus efectos —los del realismo socialista—, que consistieron, precisamente, en promover un extremo empobrecimiento de la creación artística.

Por ello, si, para la teoría estética, el *realismo socialista* es un concepto inútil, no puede serlo sin embargo para la teoría y la historia de la cultura —para la antropología, en suma—, pues su relevancia puede medirse, precisamente, por su capacidad de dificultar la existencia del arte.

2. El sujeto y la modernidad

El marxismo y la tentación totalitaria

Claro está, éste no ha sido nunca un problema para el marxismo, para el que el arte es sólo parte de la superestructura: un terreno de batalla —ideológico— de la lucha de clases, cuyo engrama esencial se encuentra en la infraestructura, el territorio de lo económico donde las relaciones de producción y las fuerzas productivas definen los conflictos esenciales —esos mismos que se manifiestan en la lucha de clases.

Como es sabido, las notables aportaciones de Marx a la teoría económica y política se vieron desbordadas por su voluntad no solo de construir una filosofía de la historia —el *materialismo histórico*—, sino también de hacer de ésta una filosofía performativa: una decidida a transformar el mundo —*Los filóso-*

fos sólo han interpretado diversamente el mundo, lo que importa es transformarlo (1). Salto en el vacío por el que el filósofo, a la vez que se quiere científico, se erige en político y fundamenta el absolutismo de su voluntad —*transformar el mundo*— a la vez en la Ciencia y en la Filosofía. Probablemente se encuentre en este paso la apertura de la posibilidad misma del totalitarismo. Porque, para *transformar el mundo*, hay que cambiarlo *todo*.

(1) MARX, Karl (1845): *Tesis sobre Feuerbach*, traducción de Carlos Bendaña-Pedroza, Fundación Internacional Marx-Engels, Bonn, 2022.

Para el marxismo, la historia está determinada por el desarrollo de las fuerzas productivas, siendo la lucha de clases su motor. Por eso, los sujetos son las clases que luchan por el poder. Y, así, todo conduce a la *Revolución*. Pues, una vez que se ha decidido cambiar la historia, es solo la revolución lo que importa verdaderamente; no el arte, dado que éste es solo uno de los ámbitos superestructurales donde se desenvuelve la lucha por el poder.

La tentación totalitaria se manifiesta precisamente en esto: en que la teoría marxista no deja espacio para otro sujeto que el de la clase. De modo que no hay espacio para el sujeto real, el sujeto que cada uno es, en su irreductible condición de individuo singular.

Modernidad y alienación del sujeto

Y, sin embargo, no hay otro sujeto que éste. Es decir: el sujeto singular, irrepetible, que cada uno es. Un sujeto, por eso, no reductible al conjunto de los papeles que desempeña en el espacio social, sino, precisamente, localizado en lo que en él se resiste a todos ellos: su ser real. También: su ser pulsional.

No puede decirse que Marx no supiera nada de ello. De hecho, a esa singularidad, a esa diferencia existente entre cada uno de los hombres, le asignaba un lugar de primer orden en la sociedad comunista plenamente realizada, cuyo lema había de ser: *De cada cual según sus posibilidades a cada cual según sus necesidades* (2).

(2) MARX, Karl (1875): *Crítica del Programa de Gotha*, Editorial Progreso, Moscú, 1977, p. 11.

El asunto es que era sólo allí donde le asignaba un lugar, dejando bien claro que en todos los momentos anteriores —los de la historia de la lucha de clases— era ese un factor que debía ser ignorado. Y, así, decía, incluso en el periodo socialista que habría de seguir a la revolución, debería regir el derecho burgués, entendido como un derecho que trataba a todos como iguales y que, por eso mismo, ignoraba sus diferencias. La *alienación universal de las mercancías* (3) era la primera alienación y en cierto modo la esencial, por más que ésta se multiplicara en la economía capitalista con la conversión del trabajador, reducido a fuerza de trabajo abstracta, en mercancía, con lo que se consumaba el borrado de la diferencia a la que el mercado capitalista sometía al hombre. Sólo el comunismo, cuando alcanzara su plenitud, permitiría la superación de esa alienación: el reencuentro de

(3) En este punto, nos gusta más esta traducción de Kuznetsov —MARX, Karl (1859): *Contribución a la crítica de la economía política*, traducción de Marat Kuznetsov, Progreso, Moscú, 1989— que la de *enajenación general de las mercancías* del equipo de Siglo XXI —MARX, Karl (1859): *Contribución a la crítica de la economía política*, traducción de Jorge Tula, León Mames, Pedro Scaron, Miguel Murmis, José Aricó, Siglo XXI, México, 2008, p. 27.

cada ser en su diferencia. El efecto paradójico de esta argumentación teórica resulta pues evidente: esa ubicación utópica de la diferencia viene a abolirla en los tiempos que preceden a la realización de la utopía.

No por chocante es éste un movimiento de pensamiento que carezca de lógica. La alienación de la mercancía es la alienación del valor de uso en valor de cambio, que es el que opera en el sistema de intercambio que constituye el mercado —cualquier mercado, no sólo el capitalista. Y es por eso, cabe decir, el resultado de una operación razonable. Lo que Marx aislaba en ello era la razón del mercado en tanto lo que en sí mismo es: espacio de intercambio. Razón por eso inevitablemente abstracta, pues se rige no por un sistema de diferencias singulares, sino por uno de equivalencias genéricas.

Y fue una razón bien semejante la que aisló Saussure cuando reconoció en la lengua la condición del intercambio de mensajes. Los signos con los que los sujetos hablan son necesariamente abstractos, pues su significado viene determinado por su uso general, tal y como la lengua lo establece.

El mercado y la lengua se descubren en eso como sistemas semejantes: no en balde constituyen los marcos de los intercambios que hacen posibles. Y es, por cierto, en ambos ámbitos donde se configura la objetividad: la objetividad de los enunciados y la objetividad del valor de cambio de las mercancías. Y son, por ello mismo, a la vez, sistemas cuya lógica prescinde de los sujetos.

Marx y Saussure son en esto pensadores de la racionalidad de la modernidad. A diferencia de muchos de sus seguidores, ellos no ignoran la existencia del sujeto, pero a la vez lo apartan de los sistemas teóricos que construyen. El primero, lo hemos visto ya, lo pospone para el futuro comunista, mientras que el segundo reconoce su existencia solo en el territorio del habla, que es precisamente el que precisa apartar para construir su sistema de la lengua. Cabe decir, eso sí, que la exclusión saussuriana es solo metodológica: no niega aquello que excluye. La marxiana es, en cambio, más radical, dada su voluntad totalizadora: para ella, la alienación más radical es la que mejor conduce a la revolución. Dejemos señalado, tan solo al paso, que fue solo el psicoanálisis el paradigma teórico que, a contracorriente de la modernidad, vino a obstinarse en pensar al sujeto. No es casualidad que encuentre su campo de trabajo tanto en el del habla —esa dimensión dejada al margen por Saussure—, como en los del mito y el arte.

Parece obligado reconocer que la modernidad, en sus discursos más estandarizados, apunta a prescindir del sujeto —a tratar de descartarlo como un factor irrelevante, cuando no como un motivo de confusión—, en la misma medida en que afirma la razón instrumental —que es, en primer lugar, una razón comunicativa. Congruente en todo con ella, el método científico organiza

—y no sin motivo— toda su mecánica experimental en el borrado del sujeto: el experimento bien realizado debe poder hacerlo cualquiera. *Cualquier otro*. Y ya hemos indicado, por lo demás, como Marx hizo visible el proceso por el que el mercado capitalista y el orden de la mercancía conducían al borrado del sujeto. El de la modernidad tiende a ser, por eso, el reinado de la equivalencia universal: uno donde, tanto más se racionalizan los órdenes económicos y sociales, tanto más se tiende a prescindir de los sujetos, reduciéndolos a *agentes* definidos por la función que desempeñan en sus dispositivos de racionalidad.

La pregunta por el sentido del arte

Una de las más expresivas manifestaciones de todo ello es la desorientación con la que las teorías del arte modernas han insistido en preguntarse por el *sentido* o la *necesidad* del arte —bien entendido que en esto el marxismo ha sido siempre la excepción, pues, como ya hemos visto, ha dado por resuelto el problema con la relegación del arte a su condición de fenómeno superestructural.

En rigor, la pregunta huelga, pues nos encontramos ante un hecho fáctico: el arte es el espacio de la modernidad en el que la subjetividad se refugia una vez que los mitos y las religiones, sus anteriores moradas, han sido desmantelados.

Se entenderá mejor esta idea si se reconoce que el sentido de un texto mítico no se encuentra en su significado, sino en sus hendiduras, en sus puntos de ignición que, por escapar a lo que puede ser aprehendido en términos de significado, localizan lo real. Es ahí, en la interrogación radical que ello contiene, donde el sujeto se localiza. —De esa índole es, por cierto, la idea final de *Análisis terminable o interminable* de Freud, donde lo que se atisba es el choque con lo irreductible del ser (4).

Por eso, una vez que la Ilustración puso en marcha su proyecto de deconstrucción de los mitos y las religiones, el arte —que, por lo demás, siempre había estado ligado a ellos— pasó a convertirse en el lugar de refugio de la subjetividad. Territorio de excepción subjetiva en un mundo regido por la razón funcional, es decir, objetiva.

Es pues una pregunta ingenua la que interroga por la función del arte. Pero estamos tentados a decir que es una, con todo, saludable, pues indica el reconocimiento de su existencia y de su autonomía, como un territorio exento de las exigencias de objetividad que han dominado en las democracias liberales de la segunda mitad del siglo XX.

Con respecto a ello, es en cierto modo obligado reconocer que los totalitarismos de ese siglo, en su novedad radical, fueron más consecuentes con el

(4) FREUD, Sigmund (1937): *Análisis terminable e interminable*, en *Obras Completas*, Volumen 23, Traducción de José L. Etcheverry, Amorrortu, 1976, 1991.

proyecto moderno de la razón instrumental. Quisieron dar el paso final, que no podía ser otro, precisamente, que el de la abolición de la subjetividad. El *Nuevo Hombre* que decidieron crear carecía de subjetividad, pues se confundía con la comunidad a la que pertenecía —ya se identificara ésta en la raza (*aria*) o en la clase (*proletaria*)—. En ambos casos era igualmente negado el sujeto en tanto individuo separado. El fantasma materno que habita en esa negación no es irrelevante —nos hemos ocupado de ello en otros lugares: (5) los *nuevos hombres* debían ser hijos perfectos y, por eso, indiferenciados, de la diosa materna a la que pertenecían, fuera esta la Diosa madre tierra Alemana o la Diosa Humanidad.

Y bien, es justo en el horizonte del proyecto totalitario de supresión de la subjetividad donde encuentra su productividad y su sentido el realismo socialista.

Merece por ello la pena que nos detengamos en el análisis del texto canónico que vino a establecerlo.

3. Zhdánov y el realismo socialista

Las invocaciones iniciales

La definición más precisa del realismo socialista —y, en rigor, la canónica— se encuentra en el texto del discurso pronunciado por Andrei Zhdánov ante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en 1934 y que tiene por título *La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo*. (6)

Aunque constituye su asunto central, el realismo socialista tarda en aparecer. Conviene por ello que, antes de ocuparnos de su definición, nos detengamos en el contexto constituido por el discurso en el que aparece, pues presenta las credenciales que hacen de esa definición una, como hemos anticipado, canónica.

Los tres primeros motivos del discurso son, por este orden, la celebración de la presencia en el congreso de Gorky —*el gran escritor proletario* (7)—, la proclamación del triunfo de la revolución socialista —*definitiva e irrevocablemente el régimen socialista ha triunfado en nuestro país* (8)— y la invocación de la figura de Stalin —*bajo la dirección del Partido Comunista, bajo la conducción genial de nuestro gran jefe y maestro, el camarada Stalin* (9)—.

Dos figuras son así presentadas como genios tutelares del Congreso que comienza. Pero de ellas, aun tratándose de un congreso de escritores,

(5) Nos hemos ocupado de ello en otros lugares. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2015): «El oscuro retorno de la Diosa», *Trama y Fondo, Lectura y Teoría del Texto*, 39, 169. / (2018): «La caída del padre. El estado de los dioses en la Europa del siglo XX», *EU-topias*, 16.

(6) ZHDÁNOV, Andrei (1934): *La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo*, en Gómez, Juan José (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Editorial Doble J, 2004.

(7) ZHDÁNOV, op. cit., p. 72.

(8) ZHDÁNOV, op. cit., p. 72.

(9) ZHDÁNOV, op. cit., p. 72.

Gorky es solo la referencia secundaria: su reconocimiento como *gran escritor proletario* conlleva implícito su alineamiento bajo la guía de quien constituye la referencia mayor, si no absoluta: *Stalin, conductor genial, gran jefe y maestro*.

Basta con ello para que la literatura —y, por ende, el arte en su conjunto— quede sometida al dictado de la política. Pues si Gorky puede ser maestro de literatura, *jefe —führer*, traducirían los alemanes—, *conductor genial*, solo lo es Stalin. Dado que él es la encarnación misma del poder soviético.

La amenaza de liquidación

Y por cierto que enseguida esa dominancia de la política sobre el arte se manifiesta de la manera más amedrentadora:

Como resultado del triunfo del régimen socialista, se han llevado a cabo en nuestro país la liquidación de las clases parásitas, la eliminación del desempleo, la erradicación de la miseria en las aldeas, la desaparición de los tugurios urbanos. (10)

Las clases parásitas han sido liquidadas, no lo olviden ustedes, señores escritores, parece decir así Zhdánov a los congresistas que le escuchan: unos, amedrentados; los otros, ocultándose a sí mismos su amedrantamiento por un voluntarioso redoblar de su entusiasmo revolucionario. Pues la posibilidad de ser interpelado como miembro o representante de las *clases parásitas* y, a continuación, *liquidado*, suponía un dato real absoluto en la vida cotidiana de la Unión Soviética. Y uno, por cierto, que es improcedente atribuir solo a Stalin, pues se encontraba ya en Lenin, quien era dado a utilizar un término aún más expresivo que más tarde haría suyo Hitler: el de *exterminar*. Así, se mostraba siempre interesado en:

(10) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 72.

los métodos de exterminar y neutralizar a los parásitos (los ricos y los hampones, los haraganes y los intelectuales histéricos, etc., etc.). (11)

El terror, en el comunismo leninista, no era un dato marginal, sino estructural. Resulta obligado, por ello, desmentir cierto tópico extendido en la tradición marxista posterior, según el cual Lenin habría rechazado el terrorismo. De hecho, nunca fue así. Él solo rechazó el terrorismo individual, anarquista y/o romántico, al que objetaba, precisamente, por su carácter marginal —e ineficaz. Frente a él, propugnó siempre un terrorismo para el que conviene bien la calificación de estructural:

(11) LENIN, Vladimir Ilich (1917): *¿Cómo debe organizarse la emulación?*, en *Obras completas*, Tomo 33, Editorial Progreso, 1986, p. 214.

Una revolución es, indudablemente, la cosa más autoritaria que existe; es el acto mediante el cual una parte de la población impone su voluntad a la otra

(12) LENIN, Vladimir Ilich (1917): *El Estado y la revolución*, en *Obras completas*, Tomo 33, Editorial Progreso, 1986, p. 64.

parte por medio de fusiles, bayonetas y cañones, medios autoritarios si los hay; y el partido victorioso, si no quiere haber luchado en vano tiene que mantener este dominio por medio del terror que sus armas inspiran a los reaccionarios. (12)

Tareas, armas y religiosidad

A la amenaza leninista, sigue en el discurso de Zhdánov la invocación *al gran jefe y maestro* de cuya fuente se reclama discípulo y heredero:

El camarada Stalin en el XVII Congreso del Partido ha hecho un análisis genial, insuperable, de nuestros triunfos [...]. El camarada Stalin ha hecho un análisis concluyente de los aspectos más retrasados de nuestro trabajo y de las dificultades para cuya superación, incansablemente, día tras día, lucha nuestro partido y, bajo su dirección, la masa compuesta por millones de obreros y campesinos de las granjas colectivas. (13)

(13) ZHDÁNOV, op. cit., p. 73.

Y así, queriendo voluntariosamente proseguir y concretar el dictado del *gran jefe*, pasa a exponer esos *aspectos más retrasados*, esas tareas pendientes:

[...] la lucha por la definitiva liquidación de los elementos capitalistas, por la superación de las reminiscencias del capitalismo en la economía y la conciencia de la gente, por la conclusión de la reconstrucción técnica de la economía nacional. Superar las reminiscencias del capitalismo en la conciencia de la gente significa luchar contra todo resto de influencia burguesa en el proletariado, contra la indisciplina, contra la negligencia, contra la holgazanería, contra el desenfreno pequeño-burgués y el individualismo, contra las actitudes rapaces e inconscientes frente a la propiedad común. (14)

(14) ZHDÁNOV, op. cit., p. 73.

Es larga la lista de las *reminiscencias* que deben ser *superadas*, pero no está cerrada —muchas otras deberán ser imaginadas. En cualquier caso, buena parte de ellas afectan de manera directa a las peculiaridades de los modos de vida de los escritores, esos destinatarios directos del discurso. De hecho, si las aplicáramos retrospectivamente a la historia del arte, ¿qué artistas podrían sobrevivir a la criba? ¿De cuál de ellos podría decirse que nunca fue *indisciplinado, negligente, holgazán, desenfrenado, individualista* o afectado por *actitudes rapaces e inconscientes*?

Pero no es de los artistas de los que Zhdánov habla ahora, sino de *la gente*. De cómo la gente no *debe ser*. Se habla también por ello, desde luego, aunque no se lo nombre así, del individuo —del sujeto irreplicable que cada ser humano es—. Se habla de él, pero sin nombrarlo, porque la palabra omitida ha sido ya estigmatizada, en la misma medida en que el *individualismo* ha sido conde-

nado. Y, claro está, la condena alcanza también, igualmente, al inconsciente, ese motor de *actitudes rapaces frente a la propiedad común*.

Insistamos de nuevo en el hecho de que el molde totalitario del discurso comunista es racionalista, por más que se vea regido por el más restringido y monotemático racionalismo: el de los intereses de *la propiedad común*. Forma parte, por ello —y, como ya hemos advertido, constituye quizá su manifestación más extrema—, de la tendencia de la modernidad, ya esbozada en la Ilustración, a abolir la subjetividad, entendida —por lo demás, coherentemente— como la tendencia del individuo a resistirse a los intereses racionales de la comunidad.

Por lo que a los congresistas se refiere —a los que necesariamente debemos concebir como artistas de nuevo tipo (*proletario*), carentes, al parecer, por primera vez en la historia, de esos males que han afectado a sus predecesores—, la tarea que se les formula posee la precisión y la radicalidad de la del cirujano: *superar, en la conciencia de la gente, tales reminiscencias del capitalismo*.

De modo que la *conciencia de la gente* es así reconocida como el campo de trabajo de los *escritores proletarios*.

A lo que resulta obligado añadir que, como se trata de una *lucha* —la lucha de clases— ciertas *armas* son necesarias:

Tenemos en nuestras manos un arma fiel para la superación de todas las dificultades que obstaculizan nuestro camino. Este arma no es otra que la gran e invencible doctrina de Marx, Engels, Lenin y Stalin, encarnada en la vida de nuestro partido y a través de los soviets. (15)

(15) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 73.

Así pues, el *arma* es la *invencible doctrina*. El sesgo religioso del discurso se hace ahora patente: nos encontramos ante una *doctrina invencible* que cuenta con su serie de profetas —*Marx, Engels, Lenin y Stalin*— y que se encarna en su iglesia-partido. Es éste, desde luego, un discurso religioso, pero la suya no es una religión que invoque la verdad, sino la fuerza: el atributo mayor de su doctrina es por eso su *invencibilidad*. Una invencibilidad que es, por otra parte, el reverso directo de su poder de *aniquilación*.

Un mandato maniaco

Lo que sigue a continuación, por más que sea presentado como la descripción de un hecho, es sin embargo una orden de sometimiento:

Bajo la dirección del Partido, a través de la atenta y cotidiana administración del Comité Central y del apoyo y la ayuda infatigables del camarada Stalin, ha

cerrado filas en torno al poder soviético y al propio Partido toda la masa de autores soviéticos. Y así, a la luz de los éxitos de nuestra literatura soviética, cada vez más y más ostensiblemente se manifiesta el contraste entre nuestro sistema, el sistema del socialismo triunfante, y el sistema del capitalismo, corrupto y moribundo. (16)

(16) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 74.

Los *literatos soviéticos* deben integrarse en la *masa de autores soviéticos*, una *masa compacta sometida a la dirección* y a la vigilancia del Partido, de su Comité Central y del mismo camarada Stalin, cuyo don de la ubicuidad queda así implícitamente establecido. Y no debe olvidarse que, de hecho, la figura de Stalin, pintada o fotografiada, presidía, a modo de Gran Hermano, todos los espacios de la Rusia de su tiempo.

Se ha deslizado ya, en esta última cita, un primer mandato específicamente dirigido a los escritores soviéticos: el de retratar el *sistema del socialismo triunfante*. El componente maníaco de este primer mandato se manifiesta bien en la exigencia implícita de exaltación, por cuanto se trata de un *socialismo triunfante*. Y, de hecho, se constata enseguida que el *entusiasmo* comparece, es obligado reconocerlo así, como categoría mayor de la estética zhdanoviana:

¿Sobre qué puede escribir, con qué puede soñar, con qué *entusiasmo* puede crear el escritor burgués, de dónde puede tomar prestado ese entusiasmo, si el obrero en los países capitalistas [...] (17)

(17) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 74. El subrayado es nuestro.

La posibilidad o imposibilidad del *entusiasmo* se convierte en el criterio estético mayor que diferencia la *decadencia y descomposición de la literatura burguesa* del progreso del *socialismo triunfante*.

Resulta obligado inferir que esa *decadencia y descomposición de la literatura burguesa* no tiene otro rostro que el del sujeto en la singularidad de su ser, en esa su individualidad que no tiene cabida en el *socialismo triunfante*. Congruentemente con ello, ese *entusiasmo* es el primero de los rasgos de los héroes de la *literatura soviética*, en cuya presentación Zhdánov se nos descubre, por un momento, como uno de los pioneros del lenguaje inclusivo, aunque cabe agradecerle que no lo lleve tan lejos como sus sucesores contemporáneos:

En nuestro país, los héroes principales de las obras literarias son los activos constructores de una vida nueva: los obreros y las obreras, los hombres y las mujeres de las granjas colectivas, los miembros del Partido, los administradores, los ingenieros, los miembros de la Liga de Jóvenes Comunistas, los pioneros. Estos son los caracteres básicos y los héroes básicos de nuestra literatura soviética. Nuestra literatura destila entusiasmo y heroicidad. Es optimista y no debido a algún instinto interno de origen biológico. Es optimista en esencia puesto que es la literatura de la clase emergente del proletariado, la única clase

avanzada y progresista. Nuestra literatura soviética es fuerte porque sirve a una nueva causa, la causa de la construcción socialista. (18)

Entusiasmo, heroicidad, optimismo y, por supuesto, *progresismo*: tales son los rasgos principales del héroe soviético. Su enumeración precede ya de manera inmediata a la caracterización del *escritor soviético* y a la definición misma del *realismo socialista*.

(18) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 76.

Los ingenieros del alma humana y el Espíritu del Socialismo

Por lo que a lo primero se refiere, es nuevamente invocado *el camarada Stalin*:

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores ingenieros del alma humana (19).

La *conciencia de la gente* recibe ahora su nombre más preciso: *el alma humana*. Pero se trata de un alma humana concebida como objeto de *ingeniería*. Stalin y Zhdánov se manifiestan en esto plenamente constructivistas: eso, *el alma humana*, se construye y se reforma por la vía de la ingeniería. Y por ese camino los *escritores soviéticos* quedan ennoblecidos, pues la ingeniería forma parte privilegiada de las fuerzas productivas cuya expansión socialista no puede tener límites. Resultan, así, con tal reconocimiento, del todo *proletarizados*.

(19) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 76.

Si el camarada Stalin, *conductor genial, gran jefe y maestro*, lo ha dicho, a Zhdánov solo le queda interpretarlo y explicarlo. Y es en la explicación de ese trabajo ingenieril donde aparece ya el *realismo socialista*:

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores ingenieros del alma humana. [...]

Esto significa, en primer lugar, conocer la vida, para saber representarla fielmente en las obras artísticas, y representarla no de modo escolástico, exánime, no simplemente como *realidad objetiva*, sino como realidad en su desarrollo revolucionario.

Así, la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo. Este método aplicado a la literatura y la crítica literaria es lo que nosotros llamamos método del realismo socialista. (20)

Es notable que, tratándose del *realismo socialista*, se hable de la *vida* y no de la *realidad* cuando se establece lo que debe ser *representado fielmen-*

(20) ZHDÁNOV, *op. cit.*, p. 76.

te. El motivo de esa elección se reconoce de inmediato: no se trata de la mera *realidad objetiva*, sino de la *realidad en su desarrollo revolucionario*. No la realidad objetiva, entonces, sino la verdad revolucionaria que debe ser descubierta bajo ella. En esto Zhdánov es hegeliano: el escritor soviético debe saber expresar el Espíritu Absoluto, la verdad oculta bajo las máscaras de la *realidad objetiva*.

Es un *deber ideológico reformar y educar a los trabajadores*. Y cuando se habla de *deber del escritor soviético* que se ha integrado en la *masa de autores soviéticos*, está siempre implícita la posibilidad de *liquidación*, en caso de apartarse siquiera mínimamente de lo que ese deber exige.

Reformar las almas es pues la tarea del artista-ingeniero soviético. He aquí la diferencia mayor entre el ideal artístico nacionalsocialista y el bolchevique: el primero se quiere entroncado míticamente en el pasado germano, mientras que el segundo, más próximo en sus inicios a las vanguardias —al futurismo especialmente, por más que este movimiento fuera más tarde proscrito—, es concebido al modo de una máquina moderna, emanación de las fuerzas productivas y, por eso, cargada de futuro.

Nada lo manifiesta mejor que la segunda de las consignas —es decir: de las órdenes— con las que Zhdánov concluye su discurso:

Sed los responsables activos de la remodelación de la conciencia popular en el espíritu del socialismo. (21)

(21) ZHDÁNOV, Andrei, *op. cit.*, p. 78.

El realismo socialista es pues ingeniería destinada a remodelar la conciencia, el alma humana, en *el espíritu del socialismo*. Se confirma ahora que no era gratuita la referencia anterior que hacíamos al *Espíritu Absoluto*, pues éste, en la Rusia soviética, hubo de cobrar la forma del *Espíritu del Socialismo*.

Se impuso así en ella no tanto una religión de Estado como un Estado-religión considerablemente parecido a los actuales estados islámicos más extremistas. Su Sumo Sacerdote fue Stalin: a él correspondía encarnar la voz del *Espíritu del Socialismo*.

4. Los totalitarismos y la normativización en el campo del arte

Rasgo común de los totalitarismos es la voluntad de *normalizar* el campo del arte. No podría ser de otra manera. Funcionalmente, el totalitarismo significa precisamente eso: control total de todos los campos de la sociedad y de la cultura.

Así, se impone al arte la tarea de modelar al superhombre y a su nueva sociedad, de constituirse, en suma, en herramienta de una ingeniería de las consciencias. Se reconoce en ello ese epítome de la modernidad racionalista del que venimos hablando: que el arte mismo debe someterse al orden de la razón funcional. Es obligado, por ello, la eliminación de esa excepción que el arte suponía en el espacio social de una modernidad por eso imperfecta —acompañada inevitablemente de la sombra oscura de su *posmodernidad*—. Se hace imperativo, entonces, la abolición total de la subjetividad.

Pero sucede que la subjetividad abolida —de los discursos— no deja por ello de existir y, no encontrando textos simbólicos donde sujetarse, se ve abocada a una deriva psicótica. Es sabido que la paranoia ha sido el modo psicopatológico del totalitarismo.

Históricamente derrotados los totalitarismos —el nacionalsocialista y el soviético, aunque permaneciendo victorioso el chino—, el arte ha podido mantener en Occidente su espacio autónomo de existencia. Obviamente, no debe entenderse con ello que pueda ser inmune a toda constricción externa, pues nada puede serlo. Pero sí que ha podido existir liberado de la exigencia de sometimiento a la tarea de la ingeniería ideológica.

Y sin embargo...

Sin embargo, sucede que, como mostraremos a continuación, esa exigencia de sometimiento, propia de los sistemas totalitarios, reaparece de múltiples maneras en el Occidente de nuestro presente y, sorprendentemente, alcanzando su mayor apogeo en la que fue la democracia liberal determinante en la derrota de los totalitarismos: los Estados Unidos.

Y ello está sucediendo no de manera marginal, sino, podríamos decirlo así, institucional, como lo manifiesta el ejemplo que a continuación estudiaremos: el del nuevo discurso comprometido de esa tan relevante empresa de lo audiovisual que es Disney y que lleva por título *Las historias importan - Stories Matter*.

5. Disney: *Stories Matter*

Las historias dan forma

Las historias dan forma a cómo nos vemos a nosotros mismos y a todos los que nos rodean. Por eso, como narradores, tenemos el poder y la responsabilidad no solo de elevar e inspirar, sino también de defender de manera consciente,

(22) Todas las citas que siguen proceden de:
<https://storiesmatter.thewaltdisneycompany.com/>

decidida e implacable el espectro de voces y perspectivas de nuestro mundo. (22)

Es realmente impactante como el contenido de esta cita, comienzo del texto de la *storiesmatter.thewaltdisneycompany.com* recuerda y sintetiza varios de los aspectos del realismo socialista tal y como Zhdánov los codificara: el mismo presupuesto constructivista —*Las historias dan forma...*— que concede al narrador un poder sobre —las consciencias de— la gente, un mismo llamado al deber —*la responsabilidad*— de modelar —*dan forma*—, educar —*eleva*— y conducir —*inspirar*—, deber que se descubre igualmente como ideológico —*defender de manera consciente, decidida e implacable*—. Y es obligado reconocer que esta última palabra, *implacable*, no se queda en nada atrás, por lo que se refiere al filo amenazante, de las palabras de Zhdánov.

Se identifican también, como allí, a los que deben ser sus héroes: *el espectro de voces de nuestro mundo*. Claro está, resulta evidente que no todas las voces que existen en el mundo forman parte de este *espectro de voces de nuestro mundo*. Nuestro, el posesivo que precede a *mundo*, tiene una función restrictiva. De ahí que sea necesario defender *implacablemente* —también en ello se escuchan resonancias leninistas— a esas voces. Contra otras voces, las que no forman parte de *nuestro mundo*.

Y se encuentra aquí también un triunfante entusiasmo, un optimismo en todo semejante al que animara al realismo socialista:

Porque el final feliz para siempre no sucede por casualidad. Requiere esfuerzo. Un esfuerzo que nosotros estamos haciendo.

Conviene reparar en el desplazamiento de sentido del que la expresión *final feliz* —*happy end*— ha sido objeto con respecto al que lo ha caracterizado a lo largo de la historia del cine. Pues, en ésta, el *final feliz* era el que, de una u otra manera, hacía sentirse felices a los espectadores cuando lo contemplaban. Ahora, en cambio, al modo del realismo socialista, el *final feliz* es el *final que debe ser*.

Tal es entonces la tarea de los escritores de Disney.

[...] estamos comprometidos a hacer lo mejor que podamos para representar a las comunidades de manera auténtica. Así, las personas no sólo ven lo mejor de sí mismas, sino que el mundo también puede verlo.

La institución Disney, al modo del partido bolchevique, se declara capaz de conocer y poder identificar el *modo auténtico de representar a las comunidades*. Por ello mismo, aquí tampoco es la *realidad objetiva* la convocada, sino su *au-*

tenticidad, de modo que resulta obligado deducir un *espíritu de cada comunidad* semejante al *espíritu del socialismo*.

Y, así, se insiste con el mayor énfasis en la voluntad de crear modelos de héroes positivos: se trata de que *las personas vean lo mejor de sí mismas*.

Lo implícito de este discurso estriba, evidentemente, en el hecho de que quien no sepa de ese espíritu, quien no *represente auténticamente el espíritu de cada comunidad*, quedará excluido —¿eliminado?— del universo Disney.

Advisory

Por todo ello, en lo que sigue, el texto informa del tipo de *asesoramiento* que ha decidido incluir en algunos de sus productos:

Este programa incluye representaciones negativas y/o maltrato de personas o de culturas. Estos estereotipos eran erróneos entonces y lo son ahora. En lugar de eliminar este contenido, queremos reconocer su impacto dañino, aprender de él y generar conversación para crear juntos un futuro más inclusivo.

El *asesoramiento* —*Advisory*— cobra la forma de una muy seria advertencia condenatoria hacia esos *estereotipos erróneos* de impacto dañino. Se sugiere incluso —por más que se descarte provisionalmente— la *eliminación* —esa palabra tan querida por Zhdánov— de ese contenido, pero, provisionalmente, se opta por marcarlo con el estigma de su maldad y exhibirlo como motivo de *conversación* condenatoria.

Se manifiesta así la más llamativa paradoja: el futuro más *inclusivo* requiere, como puede verse, de la *exclusión*. Pero, no lo olvidemos, esa era también la paradoja mayor del comunismo marxiano: la extrema alienación era la condición de la revolución comunista. Tal era, por lo demás, el sentido de la *dictadura del proletariado*. Cabe consignar, a este propósito, que, dado que el comunismo optó siempre por la vía directa de la eliminación, en esto la opción Disney se parece más a las *exposiciones de arte degenerado* que el nacional-socialismo puso en marcha para convocar tanto la burla como la *conversación* condenatoria.

Sigue a todo ello una implícita promesa de que nunca más se cometerán errores semejantes:

Disney se compromete a crear historias con temas inspiradores y motivadores —*aspirational*— que reflejen la rica diversidad de la experiencia humana en todo el mundo.

Ingenieros del alma humana

Y, para mejor confirmarlo, se muestra decidida a revisar críticamente su pasado en lo que es presentado como un valiente y comprometido acto de autocensura:

Estamos revisando nuestras ofertas más allá de la pantalla, que incluyen productos, libros, música y experiencias. Si bien es posible que se agreguen avisos sobre representaciones negativas de personas y culturas a algunas ofertas, otras se reinventarán. También estamos invirtiendo en nuevas formas de reflejar mejor la rica diversidad de historias de nuestro mundo. Este trabajo está en curso y evolucionará a medida que nos esforzamos por lograr un mañana más inclusivo.

Se afirma ahora lo que antes parecía solo una posibilidad: no todas las obras permanecerán —eso sí: debidamente estigmatizadas—, sino que algunas serán eliminadas para ser sustituidas por nuevas versiones —serán *reinventadas*.

Comprendemos entonces que Disney comparte también el presupuesto teórico mayor del realismo socialista: la idea de que los artistas son ingenieros del alma humana que deben modificar la consciencia de la gente suprimiendo las reminiscencias negativas del pasado.

Por lo demás, la voluntad de *reinventar* —*reescribir*— el pasado es otro de los aspectos bien conocidos del totalitarismo.

Consejo Consultivo

Finalmente, se enumeran algunos ejemplos de las películas estigmatizadas —*Aristocats*, *Dumbo*, *Peter Pan*, *Swiss Family Robinson*, potenciales, por eso mismo, víctimas de su *reinención*, es decir: de su reescritura correctora— y se concluye con la presentación del Consejo Consultivo que, a modo del Comité Central zhdanoviano, vela porque los cineastas disneysianos no se aparten nunca de la línea correcta:

Nuestro Consejo Consultivo

Este consejo de terceros está compuesto por organizaciones líderes que abogan por las comunidades que representan y están a la vanguardia para impulsar el cambio narrativo en los medios y el entretenimiento. Están apoyando nuestros esfuerzos para aumentar nuestra competencia cultural al brindar orientación continua y liderazgo intelectual sobre temas críticos y percepciones cambiantes.

Hay, pues, también aquí, una *vanguardia* que guía e impulsa el cambio narrativo. Así como Zhdánov se somete a Stalin, Disney lo hace ante esas instituciones que *brindan orientación continua y liderazgo intelectual*.

Veamos cómo, en lo que sigue, son presentadas.

AAFCA, fomenta la diversidad y la inclusión dentro de la industria del cine y la televisión con especial énfasis en la experiencia Negra —*the Black experience*—. A través de programación proactiva, contenido seleccionado y promoción, la AAFCA apoya el empoderamiento de las narrativas de la cultura negra aquí y ahora y en las generaciones futuras.

No se sabe de qué manera puede armonizarse la *diversidad* con la *experiencia Negra* —invocada aquí al modo de espíritu rector—, pero, en cualquier caso, es evidente la vocación política, la llamada al *empoderamiento de las narrativas de la cultura negra*.

Ellos —la *organización líder de la comunidad*— son los que saben cuál es la *cultura negra* que expresa la *experiencia negra*.

CAPE defiende la diversidad educando, conectando y empoderando a los estadounidenses de origen asiático y a los isleños del Pacífico en el entretenimiento y los medios. A través de su CAPE New Writers Fellowship, CAPE Leaders Fellowship y el movimiento #GoldOpen, están promoviendo cambios desde la sala de escritores hasta la sala de juntas y la sala de estar.

Mas comedida se presenta la CAPE (*Coalition of Asian Pacifics in Entertainment*), por más que participe de un registro equivalente en lo que se refiere a su *voluntad de empoderamiento*, esta vez de los *estadounidenses de origen asiático* y de los *isleños del Pacífico*.

Tras negros y asiáticos comparece un nuevo colectivo, cuya identidad esta vez no es racial: los inmigrantes.

Define American utiliza los medios y el poder de la narración para *modificar el diálogo sobre los inmigrantes, la identidad y la ciudadanía en un Estados Unidos* cambiante. A través de consultoría televisiva, desarrollo de contenido original, campañas y eventos de promoción, humanizan el diálogo sobre la inmigración.

Se pretende *modificar el diálogo público* sobre los inmigrantes, dándose como única referencia semántica para esa reorientación la *humanización*. La vaguedad obedece aquí a la ausencia de una entidad racial-cultural determinada, dados los orígenes diferentes de los emigrantes. Pero en la misma medida en que se suscita el asunto de la *identidad*, se introduce implícitamente la

existencia de identidades varias a defender, es decir, las propias de esos diversos orígenes. Puede concebirse entonces, Define American como un colectivo de paso, previo a la posterior integración de los emigrantes en sus respectivos grupos identitarios.

El colectivo siguiente viene determinado por el género.

Geena Davis Institute on Gender in Media

Fundado en 2004 por la actriz Geena Davis, ganadora del Premio de la Academia, este instituto es la única organización basada en investigaciones que colabora activamente dentro de la industria del entretenimiento para *crear equilibrio de género, fomentar la inclusión y reducir los estereotipos negativos* en los medios de entretenimiento familiar. Si pueden verlo, pueden serlo.

El programa ideológico del Geena Davis Institute es esta vez muy preciso —*crear equilibrio de género, fomentar la inclusión y reducir los estereotipos negativos*— y, en esa misma medida, hace especialmente visible la lógica propia de todas estas instituciones que se quieren emanadas de sus respectivos colectivos. El presupuesto implícito es que los públicos, tal y como expresan sus gustos a través de sus elecciones en el mercado —obviamente: *capitalista*—, están, cuando menos, equivocados: comparten *estereotipos negativos*, son deficitarios en *inclusión y desequilibrados* por lo que al *género* se refiere. Todo ello debe ser corregido: de nuevo aquí, no es la realidad dada la que importa, sino lo que debería ser de acuerdo con los ideales de perfección que animan a la institución. Así pues, el colectivo, erigido en institución, se proclama guardián de su espíritu.

Debemos entender que la especialidad del Geena Davis Institute es la defensa del colectivo constituido por el género femenino, pues las otras diversidades de género encuentran su expresión a continuación en GLAAD.

GLAAD es una fuerza mediática dinámica que reescribe el guion para la aceptación LGBTQ, provocando un diálogo que apoya el cambio cultural y narrativo para crear un mundo donde todos puedan vivir la vida que aman.

La voluntad de modificar la realidad, de someterla al dibujo de una determinada ideología, se hace del todo explícita aquí —*crear un mundo*. Como en el mundo comunista, la reescritura de lo incorrecto —de aquello que fue como no debía ser— es erigida al estatuto de valor social. Ya hemos constatado más arriba como Disney se muestra interesado en la reescritura de sus grandes textos del pasado. Pues la lógica totalitaria no se conforma con decidir cómo debe ser el futuro, sino también reclama modificar el pasado a su imagen.

Y la misma vocación totalitaria manifiesta, aunque no sepa nada de ello, aunque en su autopercepción sea en todo lo contraria, la HH&S.

Hollywood, Health & Society (HH&S) es un programa del Centro Annenberg Norman Lear de la USC que informa e inspira historias precisas sobre temas que incluyen salud y medicina, justicia social, cambio climático y seguridad nacional. La investigación científica de HH&S arroja luz sobre la influencia crítica de las narrativas falsas y limitantes.

El campo de la HH&S es en extremo variado —*salud y medicina, justicia social, cambio climático y seguridad nacional*—, de modo que pareciera querer confundirse con el Estado del bienestar en su conjunto. Lo que la hace, por ya no ser sectorial sino generalista, más próxima a la del estatalista realismo socialista. Y, como éste, convoca a la ciencia para determinar qué narrativas son falsas y cuáles verdaderas.

Sigue un nuevo colectivo racial, el de los *pueblos nativos*:

IllumiNative aumenta la visibilidad de las naciones y los pueblos nativos en la sociedad estadounidense y desafía las narrativas negativas existentes. A través de la defensa y la iluminación de las voces e historias nativas, la organización busca influir en las políticas y poner fin a la continua discriminación y disparidades que enfrentan las comunidades nativas.

También esta institución sabe diferenciar las *narrativas negativas* de las positivas y declara su voluntad de intervención política. Nada dice, ciertamente, de cómo se propone resolver el conflicto entre la negación de la discriminación y la afirmación de la diferencia —pues tal es la paradoja estructural de todos estos discursos, cosa que no dejamos de constatar una y otra vez.

También racial, aunque presentándose de manera más vaga, más sociocultural:

La Asociación Nacional de Productores Latinos Independientes se erige como la principal organización de medios latinos y se dirige a la comunidad de minoría étnica más grande del país. La misión de NALIP es descubrir, promover e inspirar a los creadores de contenido latinos.

El contenido de su presentación es el menos beligerante de los hasta aquí contemplados. No obstante, no deja de manifestarse en ella su voluntad de *inspirar a los creadores de contenido latinos*. ¿Inspirarles qué? Sin duda, la creación de *contenidos latinos*, en una suerte de tautología racial equivalente a todas las anteriores.

Vamos viendo, así como el mapa, bien posmoderno, de la realidad Disney es el de una geografía, de aspecto un tanto medievalizante, de colectivos que se reparten el territorio, salvaguardando cada uno de ellos el espíritu verdadero de su comunidad.

El siguiente es el colectivo de las *personas con discapacidades*.

RespectAbility lucha contra los estigmas y promueve oportunidades para que las personas con discapacidades puedan participar plenamente en todos los aspectos de la comunidad. Al involucrar a tomadores de decisiones y ejecutivos creativos en la industria del entretenimiento y los medios de comunicación, RespectAbility mejora la cantidad y la calidad de representaciones auténticas y diversas de personas con discapacidad en la televisión y el cine.

Una vez más, la nueva institución se declara tanto poseedora de la verdad de las *representaciones —auténticas—* de su comunidad, como enemiga beligerante de las representaciones incorrectas y, por tanto, perseguibles y censurables.

El siguiente de los colectivos de esa geografía posmoderna es el de los científicos:

Science & Entertainment Exchange es un programa de divulgación creativa de la Academia Nacional de Ciencias que conecta a profesionales de la industria del entretenimiento con los mejores científicos para inspirar historias interesantes basadas en la ciencia y representaciones positivas de científicos en el cine y la televisión. A través de sus numerosas asociaciones, The Exchange apoya mensajes auténticos, creíbles y poderosos sobre la ciencia como una forma de influir en las percepciones de la audiencia y aumentar la comprensión pública de la ciencia.

Curiosamente aquí la plantilla zhdanovista se hace más patente, en su reclamación de *representaciones positivas*, de *mensajes auténticos, creíbles y poderosos*. Lo que el calificativo *poderosos* añade al de *auténticos* —que, en principio, por su *autenticidad* misma, no debiera necesitar de otro— es una vez más su voluntad performativa. Prestigiosa expresión moderna esta que, sin embargo, se encuentra bien próxima de la ingeniería del alma estalinista.

El último de los colectivos componente del Consejo consultivo de *Las historias importan* es el religioso —que ve así reducido su espacio en la geografía posmoderna, tanto más cuanto que se ve obligado reunir a todas las religiones—:

Tanenbaum es un líder global y defensor de la inclusión basada en la fe. Su trabajo se centra en dismantelar sistemáticamente los prejuicios, el odio y la violencia religiosos y al mismo tiempo promover la justicia y el respeto por las personas de todas las creencias religiosas.

Como no podía ser de otra manera, también este colectivo se declara combativo en su *trabajo de dismantelar sistemáticamente los prejuicios*. Es notable el énfasis que el adverbio *sistemáticamente* introduce en ese *dismantelar* —en todo semejante al *superar* de Zhdánov— *los prejuicios* —*las reminiscencias burguesas*—, pues lo *sistemático* se acomoda fácilmente en el campo semántico de la ingeniería.

La diferencia: el realismo identitario

Quedan ya, pensamos, suficientemente establecidas las semejanzas conceptuales y de estructura existentes entre los discursos del nuevo Disney y de su predecesor —en ningún caso Walt Disney, sino Andréi Zhdánov—. Es hora, por eso, de ocuparnos de sus diferencias.

Lo notable es que éstas no se encuentran en sus respectivos aparatos conceptuales, tampoco en su retórica ni en su voluntad performativa, pues en todo ello se confirma de la manera más estricta ese *retorno de lo olvidado como si fuera nuevo* del que hablábamos al comienzo de este trabajo. De hecho, como hemos podido constatar, basta con que el lugar de la expresión *socialista* pase a ser ocupado por el identificador de cada uno de los nuevos *colectivos* para que esa semejanza —ese retorno de la pesadilla— se haga evidente. Cabría por eso acuñar la expresión de *realismo identitario*, dado que cada uno de estos colectivos se declaran custodios exclusivos de la particular identidad de su respectiva comunidad. Y resultando en ella la palabra *realismo*, tan gratuita como en el original *realismo socialista*; pero, conviene añadir, no gratuita del todo, porque comparece en la expresión en su uso propio del *doblepensar* —Orwell (23)— tan característico del discurso totalitario.

La *diferencia*, en cambio, es la que opone la existencia de un único sujeto —la *clase obrera*, el *Partido Comunista*, *Stalin*— a esa pluralidad de sujetos constituida por los diversos *colectivos* a los que, según el caso, se da también los nombres de *comunidades*.

Hay, pues, frente al centralismo democrático comunista, una patente descentralización que parece sugerir una suerte de confederación de colectivos. Pero es un hecho incontestable que cada uno de ellos reproduce en su interior la lógica conceptual zhdanovista —y tiende a crear, por tanto, su propio centralismo democrático comunitario.

(23) ORWELL, George (1949): 1984, traducción de Rafael Vázquez Zamora, Salvat Editores.

Pues cada colectivo, tal es su común tentación totalitaria cuya matriz procede del realismo socialista, se erige en sujeto político en el campo del arte para promover *lo que debe ser* y criticar —y, en el límite, extirpar— *lo que no debe ser*. Por lo que la potencia destructiva de este nuevo *realismo identitario*, por lo que al campo del arte se refiere, amenaza con no ser menor que la del realismo socialista.

Pues el del arte —tanto como el del diván— es un territorio donde el sujeto se interroga por su identidad. Más no por su identidad en tanto determinada por un colectivo de pertenencia —lo que conduce al borrado de su singularidad—, sino por su identidad como ser real irrepetible, irreductible a toda identidad colectiva de referencia. Por eso, en el campo del arte la identidad no es nunca una evidencia, sino todo lo contrario; en él la identidad solo puede estar presente en forma de interrogación.

Frente a ello, el realismo identitario, por su ser tal, *identitario* —y también en esto se ajusta a la perfección a la plantilla totalitaria del realismo socialista—, pretende imprimir identidad —colectiva— y, por esta vía, cegar toda interrogación.

Referencias

- FREUD, SIGMUND (1937): Análisis terminable e interminable, en *Obras Completas, Volumen 23*, Traducción de José L. Etcheverry, Amorrortu, 1976, 1991.
- LENIN, VLADIMIR ÍLICH (1917): ¿Cómo debe organizarse la emulación?, en *Obras completas, Tomo 33*, Editorial Progreso, 1986.
- MARX, KARL (1875): *Crítica del Programa de Gotha*, Editorial Progreso, Moscú, 1977.
- (1859): *Contribución a la crítica de la economía política*, traducción de Marat Kuznetsov, Progreso, Moscú, 1989.
- (1845): *Tesis sobre Feuerbach*, traducción de Carlos Bendaña-Pedroza, Fundación Internacional Marx-Engels, Bonn, 2022.
- ORWELL, GEORGE (1949): 1984, traducción de Rafael Vázquez Zamora, Salvat Editores.
- THE WALT DISNEY COMPANY: <https://storiesmatter.thewaltdisneycompany.com/>
- ZHDÁNOV, ANDRÉI (1934): La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo, en Gómez, Juan José (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Editorial Doble J, 2004.